

TEATR KONSEKWENCJI? CZECHOW – RÓŻEWICZ – MROŻEK

W pozostającej przez długie lata biblią teatrologów pracy Petera Szondiego *Teoria nowoczesnego dramatu* Antoni Czechow (obok Ibsena, Strindberga, Maeterlincka i Hauptmanna) jest uznawany za jednego z tych autorów, którzy na przełomie XIX i XX wieku, łamiąc dotychczasowe zasady organizujące formę dramatyczną, doprowadzili do niemal całkowitego jej przewartościowania. Według teorii Szondiego, dotychczas dramat służył przedstawianiu **teraźniejszego międzyludzkiego wydarzenia** i – zgodnie ze swoją etymologią – ukazywał czynne działanie; u Czechowa zaś „czynne życie w teraźniejszości ustępuje życiu marzycielskiemu we wspomnieniu i w utopii. Wydarzenie staje się pretekstem, dialog zaś, forma wypowiedzi międzyludzkiej – okazją do monologowych refleksji”¹. Podstawową strategią bohaterów Czechowowskich jest przesycona zarazem tęsknotą i ironią „rezygnacja z teraźniejszości i wzajemnej łączności, rezygnacja ze szczęścia w rzeczywistym spotkaniu”², co ma swoją konsekwencję w rezygnacji z akcji i dialogu w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie jest to jednak rezygnacja radykalna, podobnie jak izolacja i rozpacz bohaterów nie eskalują do tragiczności; Czechow zachowuje resztki tradycyjnej akcji czy dialogów, „tak, by możliwe było, choćby przez negację, jako odchylenie, powstanie właściwej formy dla właściwej tematyki”³.

Inaczej jeszcze strategię Czechowa określa J.L. Styan, który mówi o braniu w nawias (ironiczny, komediowy) akcji sztuki, zwłaszcza wtedy, gdy może się ona wydawać zbyt realistyczna czy nawet melodramatyczna (przykład *Mewy*), i zwraca uwagę na przemienne scalanie i antagonizowanie zbiorowiska bohaterów sztuk. Autor *Współczesnego dramatu* pisze:

Zasady harmonii i sprzeczności, jakie decydują o skomplikowanym wzorze interakcji w jego twórczości, ciągle modyfikują rytm i nastrój na scenie, tworząc nowy typ dramatu poetyckiego. (...) Zderzenie indywidualnych postaw w celu ujawnienia absurdalności całej sytuacji jest jedną z przyczyn, dla których Czechow zaczął pisać komedie⁴.

„Absurd” jest tutaj kluczowym słowem – być może w większym nawet stopniu niż „poetycki realizm” podkreślany zawsze przy okazji analiz dramaturgii Czechowa

¹ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1976, s. 69.

² Ibidem, s. 28–29.

³ Ibidem, s. 31.

⁴ J.L. Styan, *Współczesny dramat*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1995, s. 87.

(i modelu teatru przez niego zaproponowanego). To właśnie absurd (niewykluczający jednak do końca tradycyjnej tragiczności) sprawia, że Czechow nieustająco inspiruje współczesnych dramatopisarzy; ewidentny jest jego wpływ chociażby na Samuela Becketta, Harolda Pintera, Thomasa Bernharda czy Elfriede Jelinek. Także na gruncie polskim mniej lub bardziej dosłowne aluzje, inspiracje, wreszcie pastisze i parodie Czechowa można znaleźć chociażby u Witkacego (*Kurka wodna*), Stanisława Grochowiaka (*Chłopczy*), Janusza Głowackiego (*Czwarta siostra*); najciekawsze związki zachodzą jednak pomiędzy Czechowem a Sławomirem Mrożkiem i Tadeuszem Różewiczem. Najciekawsze – bo poparte pogłębioną refleksją teoretyczną. W przypadku tych dwóch autorów powoływanie się na autora *Wujaszka Wani* ma charakter poniekąd programowy – służy im do zdefiniowania własnej twórczości, jej istoty i celu.

Mroźek przywołuje nazwisko Czechowa głównie jako przeciwieństwo absurdystów, w których poczet go zaliczano; w jednym z wywiadów stwierdza wprost, że formy dramaturgicznej (a także, jak się wydaje, pewnej estetyki) uczył się na sztukach autora *Wiśniowego sadu*, nie zaś na niezwykle modnym w latach sześćdziesiątych Friedrichu Dürrenmacie. Stąd teoria Herty Schmid łączącej konstrukcje dialogiczne u Mrożka z tak zwanym trylogiem absurdystów⁵ (w myśl teorii aktów mowy Johna Austina) sprawdza się jedynie w przypadku nielicznych, stosunkowo najprostszych sztuk tego autora. Małgorzata Sugiera w swojej pracy *Dramaturgia Sławomira Mrożka* kładzie nacisk na to, że owe trójki bohaterów najczęściej bardzo szybko (jak w *Na pełnym morzu*) redukują się u niego do par, trylog zmienia się w zwykły dylog. Sugiera (za Tadeuszem Nyczkiem) pisze, iż u Mrożka język i słowo są czymś niezwykle ważnym, inaczej niż u absurdystów, w których „sceniczny dialog ledwie symuluje nieistniejące porozumienie”⁶. We wczesnych sztukach Mrożka dominuje tak zwana „fałszywa dialogowość”; sam autor pisał (w listach), że interesują go „spięcia, konfrontacje, dramatyczność czysta”. Im dalej, tym bardziej wysublimowane stają się owe kontakty na poziomie osobowościowym (choć nader często przesłania je nadrzędny konflikt spolaryzowanych postaw politycznych).

Douglas Clayton w publikowanym także w Polsce artykule *Czechow i włoska komedia masek*⁷ w interesujący sposób ujmuje podwójność stylistyczną realistycznych i symbolicznych zarazem sztuk autora *Mewy*. Nawiązuje w nim do innej pracy wspomnianej już Herty Schmid, pokazującej wpływ dramaturgii Czechowa na teorie aktor-skie Konstantego Stanisławskiego i Wsiewołoda Meyerholda (notabene odtwórcy roli Pierrotopodobnego Triplewa w premierze *Mewy* w Moskiewskim Teatrze Artystycznym i Pierrota w *Budzie jarmarcznej* Aleksandra Błoka 8 lat później). Postaci drugoplanowe u Czechowa mają często komiczny, wodewilowy charakter, uczestniczą głównie w systemie reprezentacji, gdy tymczasem postaci pierwszoplanowe uczestniczą jednocześnie w systemie reprezentacyjnym i prezentacyjnym – tragicznym. Ujęte są równocześnie jako charaktery i jako maski. Najlepiej przejawia się to w swoistej metateatralności – nie tylko w formie teatru w teatrze (*Mewa*) czy czynieniu bohaterów aktorami, lecz także stylizowaniu (często autokreacjach, wyrażanych zresztą *expressis verbis*) postaci na bohaterów literackich (hamletyzm filtrowany przez pozę Pierrota

⁵ M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1997, s. 191–192.

⁶ Ibidem, s. 188.

⁷ D. Clayton, *Czechow i włoska komedia masek*, przeł. B. Jarocka, „Teatr” 1992, nr 1, s. 19.

u Triplewa, bardziej krytycznie ukazane hamletyzm Iwanowa i donżuanizm Płatonowa, „tragiczne” aspiracje Wojnickiego).

Podobną strategię znaleźć można w wielu sztukach Mrożka. Aluzje Czechowskie są widoczne w kilku jego sztukach (na przykład relacje pomiędzy trójkątem Orson – Zosia – Poeta w *Śmierci porucznika* porównywane przez badaczy do układu Konstanty – Nina – Trigorin w *Mewie*). Najciekawsze i najbardziej znamienne są tutaj jednak utwory określone przez Józefa Opalskiego jako „okrutne idylle”: *Garbus*, *Letni dzień* i *Kontrakt*. Opalski zwraca uwagę na pewne zawieszenie tych utworów w bezczynie: najważniejsze pozostają coraz bardziej komplikujące, rozpadające się więzi pomiędzy bohaterami, ich namiętności, gry, jakie ze sobą prowadzą⁸. Mamy więc do czynienia z rozbijaniem więzi, jakie zauważył u Czechowa Szondi; jego konsekwencją będzie rozbijanie dialogu.

Najciekawszy pod tym kątem jest *Garbus*. Sztuka, której postaci tworzą układ symetrycznych par, już na etapie spisu postaci sugeruje dwoistość estetyczną. Bliźniacze imiona Onka i Onki faktycznie wydają się pochodzić wprost z teatru absurdu, jednak pozostałe postaci – Baronostwo, Student – to już imiona kojarzące się z całkiem inną tradycją teatralną. Didaskalia opisujące miejsce akcji przypominają realistyczne opisy Czechowa (np. didaskalia do *Wujaszka Wani* z opisem ogrodu, tarasu, ławek, dokładnym określeniem godziny i pogody – tak szczegółowym, że aż nasuwającym czytelnikowi podejrzenia o walor symboliczny, nie tylko informacyjny). Są jednak znacznie bardziej rozbudowane i szczegółowe, dotyczą także tych elementów przestrzeni, które z punktu widzenia widowni prawdopodobnie nie są dostrzegalne, co może wiązać się z poetyką filmową (*Garbus* po publikacji w „Dialogu” drukowany był w tomie *Amor*, wraz ze scenariuszem filmowym pod tym tytułem), ale może być też wyrazem dążenia Mrożka do zbudowania maksymalnie realistycznego, namacalnego, fizycznego świata; w rzeczywistości kamiennych ławek, płóciennych obrusów w białoniebieską kratkę, świergotu ptaków, tym bardziej osobliwe wydawać się musi zachowanie bohaterów, tym dotkliwszy rozpad więzi, tym bardziej absurdałne zachowania w tym przytulnym i bezpiecznym, sielankowym świecie. Łączenie żywiołu lirycznego i dramatycznego oraz szczególnie realizm poetycki Mrożka w tym dramacie pozwala porównywać go z innymi, wcześniejszymi spadkobiercami tradycji Czechowa w Polsce – na przykład z Jerzym Szaniawskim.

Według Małgorzaty Sugieri, cytaty w twórczości Mrożka to nie element parodii literackiej, lecz raczej pastiszu; fakt, iż bohaterowie często mówią nieswoim głosem, ma bowiem znacznie głębsze źródło niż chęć polemiki z danym autorem, stylem, utworem czy próba obnażenia zużytych mechanizmów dramaturgicznych. Chodzi raczej o niemożność oddzielenia przez postaci języka jako autentycznego wyrazu myśli od języka jako zbioru obiegowych formuł⁹. Wiąże się to także ze wspomnianym już podwójnym statusem postaci – bohaterów z przyrośniętymi do twarzy, narzuconymi im lub nałożonymi z własnej autokreacyjnej woli maskami – maskami literackimi i społecznymi.

Mamy więc bohaterów odpowiednio spolaryzowanych: młode mieszczańskie małżeństwo Onka i Onki, naiwnych (a może po prostu głupich), o aspiracjach do bycia

⁸ Por. J. Opalski, *Okrutne idylle Mrożka*, „Dialog” 1991, nr 11, s. 92.

⁹ Ma to oczywiście także wymiar polityczny, skierowany przeciw nowomowie, ale to temat na inne rozważania.

artystką (Onka) i „dżentelmenem z zasadami” (Onek); ich zasady rozpadną się wkrótce w proch. Dalej Baronostwo, znudzona sobą, nieco demoniczna para: żona prowokuje męża próbami zdrady, wyśmiewa jego intelektualne aspiracje, mąż dokonuje swoistych eksperymentów psychologicznych na przybyłych, wydobywa z nich całe zło. Baron swoimi cynicznymi, brutalnymi wypowiedziami z pozoru może przypominać Solonego z *Trzech siostr*, jednak jego zachowanie jest wyrazem całkiem innej natury – nie ukrywa innych emocji, wprost przeciwnie, wydaje się szukaniem odpowiednio doskonałej formy ukrywającej brak jakichkolwiek prawdziwych uczuć (zarówno miłości, jak i prawdziwej nienawiści), pozwalającej na uzyskanie przewagi w konstelacji międzyludzkiej.

Baron i Baronowa są ubrani w kostiumy, podobnie jak postaci Czechowa, na tym jednak podobieństwo się kończy; prawdziwy związek łączy natomiast Mrożkowego (wiecznego) Studenta z Czechowskim Trofimowem. W rozmowie z Gajewem i Łopachinem Trofimow przedstawia swoją własną ideologię polityczną, malując przed ich oczami lepszą przyszłość, choć jego własna bierność (przeciwstawiona pracowitości Łopachina) każe wątpić w powodzenie planów. Równocześnie Trofimowa charakteryzuje swoista idiosynkrazja, jeżeli nie mizantropia, do człowieka jako bytu biologicznego (uważa, że nie ma powodu, by być z siebie dumnym, „skoro fizjologicznie rzecz biorąc, człowiek jest zbudowany dość lichy, (...) w ogromnej większości jest ordynarny, niemądry, głęboko nieszczęśliwy”¹⁰); Czechow ucina jednak jego dyskusję z Piszczikiem na temat Nietzschego, byłoby to zbyt łatwe rozwiązanie – uzasadniać rezonerstwo bohatera jego filozoficznymi lekturami. Raniewska zarzuca Trofimowowi, że widzi świat czarno-białym, że z góry zna odpowiedzi na wszystkie fundamentalne pytania, choć nie przeżył nawet małej części tego, co ona. Jego „wyższość nad miłość” kwituje ona: „jest pan taki sobie czyścioszek-świątoszek, śmieszny cudak, potworek”¹¹. Mizantropia Mrożkowego Studenta sięga zenitu; nie tylko wzdraga się on przed wszelkimi kontaktami z kociętującą go Baronową, ale odczuwa nieprzeparty wstręt do jedzenia, całej fizjologii, własnego ciała (nie zdejmuje nawet rękawiczek, a raczej – zdejmie je tylko raz, w jednym z najważniejszych momentów, czego Mrozek nie omieszką zasygnalizować już na początku, na zasadzie słynnej strzelby, która musi wystrzelić). Student jest racjonalistą, twierdzi, że nie wierzy w nic. „Oszukujemy się. Myślimy, że jesteśmy czyści, geometryczni, doskonali jak idea! Nie (...), jesteśmy masą i plazmą, cuchnącą, pulsującą (...) Ewentualnie gnijemy, ale to też na jedno wychodzi”¹².

Jedynym uczuciem, do którego Student czy Baronowa są zdolni (a Baron prawdopodobnie był zdolny kiedyś, zanim zupełnie wypaliły się w nim resztki emocji), jest nienawiść. Jest to oczywiście znacznie mocniejsze postawienie sprawy niż u Czechowa. W *Garbusie* wszystkie postaci manipulują sobą nawzajem mniej (Onkowie) lub bardziej (Baronostwo) świadomie, prowadzą gry, przyjmują rozmaite role. Więzy obecne na początku sztuki to układ przemiennie antagonizowany i scalany w nowe konfiguracje (podobnie jak u Czechowa, co w pracach o rosyjskim dramaturgu podkreślał Styan). Katastroficzna lawina wydarzeń uruchomiona zostaje pod wpływem

¹⁰ A. Czechow, *Wiśniowy sad*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, [w:] A. Czechow, *Wujaszek Wania; Trzy siostry; Wiśniowy sad*, Izabelin 1994, s. 201.

¹¹ Ibidem, s. 215.

¹² S. Mrozek, *Garbus*, [w:] idem, *Amor*, Kraków 1979, s. 89.

katalizatorów – niemal bezustannie milczącego Garbusa, interpretowanego przez pozostałe postaci bądź naturalistycznie, jako pewien fenomen biologiczno-społeczny, bądź symbolicznie (z aluzjami do *Fausta* Goethego i satanicznej *Nocy Walpurgii*), oraz Nieznajomego (prawdopodobnie echo Przechodnia z *Wiśniowego sadu*).

Gdy w akcie III Baron z Onkiem grają w szachy (u Czechowa w analogicznych scenach pojawiają się karty czy loteryjka) i dyskutują o naturze relacji międzyludzkich i funkcjonowaniu mechanizmów psychologii, widzimy, że w gruncie rzeczy chodzi o skonwencjonalizowaną rozgrywkę międzyludzką. Charakterystyczne, że emocje bohaterów są – niemal bez wyjątku – sztuczne i udawane. Bohaterowie nawzajem popychają się w kierunku różnych ról: zdradzającej/ego i zdradzanej/ego, agitatora, wreszcie zabójcy. Miłość, zazdrość, wściekłość, troska są jedynie odgrywane. Układy – pozorne i nietrwałe. Mrożek pokazuje tutaj cały teatr ludzkich zachowań. Podobnie do Czechowa, który przedstawiał nieudanych Hamletów i Don Juanów naszych czasów, Mrożek pokazuje jak gdyby kolejny stopień rozpadu, kolejny stopień degeneracji tych archetypów. Finał przynosi wyciszenie; pozbawia jednoznaczności to, co wydawało się na początku narysowane zbyt grubą kreską (emocje, namiętności); Mrożek stosuje tutaj iście Czechowską powściągliwość w finale (to, co Czechow krytykował u Ibsena, to mocne akordy na końcu, sensacyjność).

Jak pisze Małgorzata Sugiera, w *Garbusie* Mrożek „sięgnął po realistyczną konwencję, by ją od wewnątrz zrelatywizować”¹³; przeniósł na scenę konwencje realistycznej komedii obyczajowej przełomu wieków, wraz z typowymi dla niej motywami i całym sztafażem, by uwypuklić indywidualność bohaterów i sposób, w jaki ta indywidualność determinuje wzajemne gry międzyludzkie. Wydaje się, że czechowska subtelna teatralność jest tutaj tłem, na którym tym ostrzej objawia się teatralność ludzkich strategii. To, co w *Wiśniowym sadzie* jest w dużej mierze niezawinione, co jest rezultatem paraliżującej nudy i zaraźliwego marazmu prowincji, to u Mrożka jest piekłem gotowanym sobie wzajemnie przez bohaterów. Drobiazgowo oddany sielankowy krajobraz letniego kurortu tylko to wrażenie umacnia i wyostrza.

Inaczej nieco przedstawia się sytuacja w przypadku *Miłości na Krymie*, sztuki z roku 1993, w której dodatkowo pojawia się wymiar historiozoficzny. Dramat ten pomyślany został – według słów samego autora – jako „dramat epicki”. Jest to sztuka modelowa, sztuka z tezą, o jawnie sztucznej konstrukcji, gdzie jednak dbałość o detal maskuje zbyt białoczerwony konflikt postaw.

U Czechowa scenografia z reguły „uniką narzucania symbolicznych wymiarów realistycznym treściom”¹⁴, choć często jej metamorfozy towarzyszą zmianom w życiu bohaterów. Najczęściej jednak mają charakter praktyczny (oznaczały upływ czasu, zmianę statusu majątkowego itp.). W *Miłości na Krymie* mamucie didaskalia (około 120 wersów przy opisie pierwszego aktu) odgrywają kluczową rolę. Nie tylko mają strzec autorskiej wizji przed zakusami zbyt wolnomyślnych reżyserów i zapewnić „naturalizm” (według określenia samego Mrożka, przyznającego, że pewnych detali widz i tak nie dostrzeże – na przykład tego, że jedno z krzeseł jest nie od kompletu – ale realizator powinien przestrzegać tych zaleceń dla zasady prawdy). Tuż przed rozpoczęciem akcji pojawiają się takie oto słowa:

¹³ M. Sugiera, *Dramaturgia...*, s. 242.

¹⁴ J.L. Styan, *Współczesny...*, s. 84.

Wyżej opisana architektura sceny, wymienione i opisane meble, sposób, w jaki są rozstawione – są niezbędne, żeby przedstawienie funkcjonowało, to konieczne minimum (...) Niniejsza sztuka wymaga więc przestrzeni fizycznej. (...) Ale nie tylko przestrzeni fizycznej wymaga niniejsza sztuka. Jest w niej przestrzeń „wewnętrzna”, to znaczy przestrzeń wyobraźni. Tym większa, że każdy akt rozgrywa się w innej epoce, a całość obejmuje prawie sto lat¹⁵.

Konstrukcja czasowa sztuki jest dosyć specyficzna: akcja pierwszego aktu rozgrywa się (jak można wnioskować z wydarzeń) w roku 1910, drugiego – w roku 1928, trzeciego zaś – w bliżej nieokreślonej (determinowanej zapewne przez czas wystawienia) współczesności. Bohaterowie starzeją się jednak w bardzo różnym, subiektywnym tempie lub nie starzeją wcale (Iwan Zachedryński wiecznie ma około 50 lat). Może to budzić skojarzenia z jakże popularnym nie tylko w prozie motywem człowieka wiecznego-Ahaswera, który to motyw umożliwiał autorowi wyrazistą wypowiedź na temat sensu i kierunku rozwoju dziejów. A właśnie autorska „ręka” jest w tym tekście nieustannie widoczna, i to ona manipuluje bohaterami.

Co interesujące, każdy akt napisany jest w nieco innej konwencji, inne kryptocytaty naprowadzają nas na tropy interpretacyjne. Najciekawszy z punktu widzenia naszych rozważań będzie akt I, czechowowski (II to Bułhakow czy też Erdman, III akt apokaliptyczny to już pomieszanie wszystkich możliwych konwencji i chwytów, teatralność odarta z pozorów realizmu, absurd i groteska). W pierwszym akcie pojawiają się postaci jak gdyby z *Mewy*: hamletyczny porucznik Siejkin ma w sobie zarówno cechy Triepiewa z *Mewy*, co stłamszonych w nudzie prowincjonalnego garnizonu wojskowych odwiedzających tytułowe trzy siostry. Kochająca go bez wzajemności Tatiana o pozytywistycznym nastawieniu do życia to jakby odbicie Iriny. Pogmatwana sieć melodramatycznych źle ulokowanych uczuć dopełniają nieśmiały Zachedryński, aktorka Lily i inżynier Wolf. Mroźek bawi się ogranyymi motywami literackimi: kupiec Czelcow nie tylko bez krzty żalu za przemijającym właśnie światem pragnie zrobić interes na zakupie wiśniowego sadu, lecz także robi użytek z wiszącej na ścianie strzelby... Mroźek w wywiadzie-autokomentarzu tłumaczył: „Tu nie chodzi o pastisz. To nie jest naśladowanie formy Czechowa. Ja naprawdę chciałem współbrzmieć z Czechowem”¹⁶. Przy użyciu podobnie skonstruowanych postaci, w podobnych realiach buduje więc Mroźek zupełnie inną historię.

Inaczej niż Czechow, Mroźek nie ukrywa się za swoim dziełem, bohaterami, ich słowami. Wprost przeciwnie – wciąż podkreśla, że wydarzenia oglądane są z dzisiejszej perspektywy, perspektywy znajomości dwudziestowiecznej historii – ale też znajomości sztuk Czechowa i konwencji teatralnych. Inaczej konstruuje także dialogi; choć w I akcie *Miłości na Krymie* mają one pozór tradycyjnej konwersacji, jest to jednak dialog spaczony, histeryczny, krzykliwy a pusty. Ztraca się hierarchia, wiara w świętość słów i jego sprawczą siłę. Niewiele jest natomiast czechowowskich monologów. Mimo że w dramaturgii Mroźka stosunkowo często występują monologi, najczęściej jednak ich funkcją nie jest obnażanie teatralności (choć bywa i tak) – są jednym ze sposobów zabijania nudy, tego wielkiego tematu jego teatru (na przykład *Zabawy*). W *Miłości na Krymie* zamiast nich pojawiają się liczne wtręty liryczne oraz metadramatyczne (liczne, przedstawione wprost zapożyczenia z Szekspira, zwłaszcza

¹⁵ S. Mroźek, *Miłość na Krymie*, [w:] idem, *Teatr I*, Warszawa 1995, s. 14.

¹⁶ Za: M. Sugiera, *Dramaturgia...*, s. 273.

Snu nocy letniej i *Otella*). W tej formie – co prawda, zdegradowanej niczym teatr rzemieślników ateńskich – słowo ma jeszcze jakąkolwiek wagę.

W słowniku *Poétique du drame moderne et contemporain* (Poetyka dramatu nowożytnego i współczesnego) pod redakcją Jean-Pierre'a Sarrazaca¹⁷ w haśle *Métadrame* (autorstwa redaktora całości) pojawia się stwierdzenie, iż metadramat wyraża „rozłam w dramatycznym mikrokosmosie, nieprzezwyčajalny proces oddalania się od siebie dwóch grup postaci”: tej, która żyje wewnątrz dramatu, i drugiej, składającej się z „teatralnych ludzi”, którzy są rzecznikami, tłumaczami, komentatorami sztuki¹⁸. Sarrazac zwraca uwagę na ważką zmianę statusu postaci dramatycznej: tradycyjny bohater był kimś czynnym, działającym (*personnage agissant*), gdy tymczasem bohater współczesny jest postacią pasywną (*personnage passif*), a zarazem widzem samego siebie, postrzegającym własną egzystencję jako coś minionego, nadającym kształt retrospektywny całej akcji dramatu¹⁹. Taki typ postaci (występujący zarówno u Ibsena i Strindberga, jak i Geneta, Becketta i Bernharda) nosi cechy metadramatyczne i nadaje je całej sztuce. Bohaterowie *Miłości na Krymie* spoglądają na siebie i świat właśnie z takiej perspektywy. Każdy akt oddala ich od siebie samych. To znamienne, że początku tego rozpadu osobowości i rzeczywistości upatruje Mrozek właśnie w czasach następujących, co prawda, już po śmierci Czechowa (w 1910 roku już przecież nie żył), ale zarazem spełniających jak gdyby prognozy rosyjskiego dramaturga. Nasilająca się absurdalność i eklektyczność kolejnych aktów to konsekwentne (ale zarazem karykaturalne, wypaczające pierwotny sens) następstwo zapoczątkowanego przez Czechowa i jemu współczesnych przewartościowania w literaturze, tak jak dzisiejszy stan świata wynika w ogromnej mierze z wydarzeń dwóch pierwszych dekad XX wieku.

Z zupełnie innej pozycji odniósł się do zabarwionego ironią realizmu poetyckiego Czechowa Tadeusz Różewicz. Wątki Czechowowskie pojawiają się w co najmniej kilku jego utworach. Quasi-obyczajowe komedie Różewicza z wcześniejszego okresu działalności noszą w sobie takie pierwiastki, które zwykliśmy łączyć z techniką dramatyczną autora *Mewy* (temat rozpadu więzi, rozkładu dialogu, przede wszystkim zaś – operowanie milczeniem, wydobywanie tego, co „pomiędzy”). Różewicz tworzy często dramat bez głównego bohatera – w tym sensie, w jakim pojedynczego bohatera-protagonisty nie mają sztuki Czechowa²⁰. Ale pojawiają się też inne analogie: w boleśnie realistycznym, a zarazem wysoce poetyckim obrazie mikrokosmosu rodziny i tłumionych uczuć w *Kafce*, w monologu Aktorki z *Pogrzebu po polsku*, bliźniaczo podobnym do występu Niny Zariecznej w *Mewie*. W niezwykle interesującej „komedii niesceniczonej w jednym akcie”, czyli *Akcie przerywanym*, Różewicz eksploruje pojęcie dramatycznego i scenicznego realizmu, udowadniając, że tak naprawdę niemożliwa jest konsekwencja w kreowaniu na scenie prawdziwego i logicznego świata. Osiąga tu mistrzostwo w obserwacji i opisie detalu (podobnie jak Mrozek we wspomnianych przeze mnie sztukach) i ostatecznie pokazuje, jak sprzeczny z istotą teatru (choć pewnie nie z istotą dramatu czytanego) jest taki pedantyczny realizm oraz absurdalne dążenie do przestrzegania zasad prawdopodobieństwa i logiki życiowej. Różewicz dociera w tej sztuce (pokazując w niej zresztą nieudaną próbę odjazdu młodej dziewczyny

¹⁷ Nawiasem mówiąc, polemizującego z teoriami Szondiego.

¹⁸ *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, red. J.-P. Sarrazac, w serii *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve 2001, s. 65–66.

¹⁹ Por. ibidem, s. 66.

²⁰ Por. J.L. Styan, *Współczesny...*, s. 85.

„w świat”, ku nowemu życiu, co samo w sobie jest dosyć bliskie wątkom dramatów i opowiadań Czechowa) do zenitu, by potem wrócić do dramatu poetyckiego. Proces ten nazywa zniemiennie Teatrem Niekonsekwencji

Pośród opublikowanych w roku 1970 sztuk zebranych pod tym właśnie tytułem znajduje się bardzo szczególna mieszanina wstępu, utworu programowego i pamiętnika w jednym: tekst *Przyrost naturalny*. Ta „biografia sztuki teatralnej”, nigdy nie powstałej, to w zasadzie manifest literacki, połączony z czymś na kształt dziennika twórczego (co oczywiście jest też pewną kreacją). Różewicz zaczyna go od wyznania kryzysu twórczego i światopoglądowego, spowiada się z iście Fredrowskiego kompleksu czy też wyrzutu sumienia pisania komedii w czasach niekomediowych, a zarazem wyznaje niemożność stworzenia niczego „poważniejszego”. Czechow pojawia się w tym kontekście jako ideał łączący te sprzeczności, jako alternatywa dla coraz bardziej irytującej Różewicza współczesnej estetyki teatralnej.

Pod datą 11 I 1967 pojawia się – wraz z autorskim komentarzem – cytat:

A przecież w życiu ludzie stale do siebie nie strzelają, nie wieszają się, nie oświadczają się sobie. I nie stale mówią mądrze. Przeważnie jedzą, piją, zalecają się do siebie, plotą głupstwa. Trzeba więc żeby na scenie było to również widoczne. Trzeba napisać taką sztukę, w której ludzie przychodziliby, wychodziliby, jedli obiad, rozmawiali o pogodzie, grali w winta... Niech na scenie będzie wszystko tak samo skomplikowane, a jednocześnie tak samo proste, jak w życiu. Ludzie jedzą obiad, tylko jedzą obiad, a w tym samym czasie tworzy się ich szczęście lub rozbija się ich życie... Chętnie interpretuję te uwagi Czechowa na swoją korzyść. Szukam w nich usprawiedliwienia dla moich „komedii” i tak zwanych komedii. Znów napadły mnie wątpliwości. Nie mogę dalej pisać w tej „tonacji”. Komediodpisarz współczesny to błazen, który brodzi w kałużach krwi, w rzekach krwi, które płyną do niego z wielu stron świata²¹.

Różewicz pisze o nieuchronnym rozdarciu, jakie nastąpiło pomiędzy rzeczywistością a teatrem. Zastanawia się nad sposobem oddania w teatrze istoty rzeczy, nie zaś – jedynie rozproszonych elementów (co udało mu się w wyniku eksperymentu formalnego przy *Kartotece*). Jego zdaniem, to właśnie Czechow jest tym, który, opisując pozornie zwykle, banalne sytuacje, dociera do sedna, pokazuje życie w całym jego skomplikowaniu, doniosłości, czasem nawet patetyczności nieuchronnie związanej przecież z doniosłością i nieodwołalnością pewnych faktów. Różewicz, idąc za Czechowem, stara się w szczególny sposób przedstawiać postaci. Spotykają się w nich pierwiastki komiczne i tragiczne w taki sposób, że widz nie jest w stanie wskazać, co jest prawdziwym obliczem, a co maską wziętą z komedii *dell'arte* czy Szekspira. Wydaje się mówić, że taka właśnie jest prawda o człowieku, a zatem tak powinna wyglądać pełnokrwista kreacja teatralna. Tymczasem nawet we współczesnym teatrze pokutuje jeszcze przymus źle rozumianej konsekwencji w budowaniu postaci, w myśl której przez całą sztukę powinien jej przysługiwać jeden jedyny tragiczny lub komiczny wyraz – niczym grecka maska.

Różewicz przeciwstawia się jeszcze jednemu przesądowi pokutującemu w praktyce dramatopisarskiej i reżyserskiej oraz krytyce:

Przeglądam notatki z 1966 roku: Dramat „bez końca”. Nie chcę „kończyć” tej sztuki. Recenzenci nic nie widzą. Nie widzą zasadniczej różnicy: sztuki ABCDMYZ, nawet sztuki Witkacego i Gombrowicza mają „koniec”. Moje sztuki nie mają końca. To jedna z podstawowych różnic.

²¹ T. Różewicz, *Przyrost naturalny*, [w:] idem, *Teatr*, Kraków 1988, t. 1, s. 425.

Namawiany – a dają się czasem namówić przez dyrektorów lub reżyserów, dopisywałem dla świętego spokoju jakiś koniec. Na przykład w *Grupie Laokoon, Spaghetti i mieczu*²².

W interesujący sposób koreluje to z tym, co o twórczości Czechowa pisali niektórzy krytycy, a także reżyserzy (na przykład ostatnio Krystian Lupa przy realizacji *Mewy*, czyli „Niedokończonego utworu na aktora”): są to sztuki niedokończone. W tym tkwi ich prawda, spełnia się paradygmat realizmu. W wielu sztukach Różewicz daje wyraz swojej nieufności do teatralnych finałów, mocnych zakończeń wymuszonych przez konwencje dramatyczne (choćby opatrując *Na czworakach* kulminacją z użyciem chwytu *deus ex machina*). W takich eksperymentalnych dramatach, jak *Akt przerywany*, podkreśla, że to, co najważniejsze, zdarza się poza oczami widzów, a proste rozwiązania, ucinające wszelkie kontrowersje i uniemożliwiające dalszą dyskusję, po prostu nie istnieją. Nie są zgodne ani z logiką życia, ani sztuki.

„Czas. Co wreszcie jest z tym przeklętym czasem w sztuce? Tematy moich sztuk nie rozwijają się w czasie, więc i akcja nie «rozwija się». To jest problem!”²³. Różewicz zgadza się z tym, o czym pisał Szondi, podkreślający beczasowość sztuk Czechowa. Wydaje się, że ta właśnie cecha pozwala dramatowi uniknąć epizacji, daje szansę na głębsze wejście w myśli i emocje postaci, daje możliwość wielowymiarowego ukazania problemów. Dalej czytamy więc w *Przyroście naturalnym*:

Dla mnie zagadnieniem jest nie „początek”, „środek” i domniemany „koniec” dramatu, ale trwanie pewnej sytuacji. Dzielę teatr na „teatr zewnętrzny” (w tym teatrze najważniejsza jest akcja, to, co się dzieje na scenie, i to jest teatr klasyczny, i jeszcze teatr romantyczny) aż do teatru współczesnego, do Dürrenmatta, Witkacego, dopiero u Becketta jesteśmy świadkami nie tylko pozornej akcji, ale i rozkładu tej akcji na scenie... ten rozkład jest u niego akcją. Żeby jeszcze dokładniej określić: teatr „zewnętrzny” jest już teatrem „historycznym”; teatrem, którego proces zakończyć się – nie mówię o interpretacji tych tekstów przez reżyserów i krytyków. Dzielę więc teatr na „zewnętrzny” i teatr „wewnętrzny”. Do tego teatru „wewnętrznego” idę po śladach i znakach, które dają: Dostojewski, Czechow, Conrad...²⁴.

Dziwić może fakt, że Różewicz stawia tu Czechowa w jednym rzędzie z prozaikami. Trzeba jednak zauważyć, że zarówno Dostojewski, jak i Conrad to autorzy prozy bardzo dla teatru atrakcyjnej, jednocześnie pod względem treści (tematyka nieoczywistych wyborów moralnych, odpowiedzialności, bohaterstwa, sensu egzystencji) i formy: polifoniczność Dostojewskiego czy subiektywne wspomnienie-relacja u Conrada nasuwają skojarzenia z dialogiem i monologiem dramatycznym.

Zarówno u Dostojewskiego, Conrada, Czechowa, jak i u Różewicza wydarzenia – czasem sensacyjne, prawie melodramatyczne – są jedynie pretekstem, szkieletem, wewnątrz którego mieści się istota dramatu:

To, co się dzieje w dramatach Czechowa, jest rzeczą drugorzędną, nie „intrygi”, „rozwiązania”, ale „powietrze” tych dramatów pamięta się zawsze, czuje się zmysłami ich atmosferę, pustkę między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie. Bezruch, a nie ruch jest tam istotą sztuki (przedstawienia). Ile to napisano, nagadano się na temat owej strzelby, co to zawieszona na ścianie w pierwszym akcie... musi wystrzelić w ostatnim... zbudowano na tym wiele powierzchownych teorii, powołując się ciągle na niego... Musi wystrzelić w ostatnim akcie? A jak nie wystrzeli, to co? Powołują się na to powiedzenie, ale dlaczego nie powołują się na mniej efektowne prawdy, które on powiedział. Mniej efektowne, ale istotniejsze i dla jego sztuk, i być

²² Ibidem, s. 427.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 428–429.

może dla współczesnej dramaturgii: przeważnie jedzą, piją, zalecają się do siebie, plotą głupstwa... jedzą obiad, tylko jedzą obiad, a w tym samym czasie...²⁵

Jest w tych zdaniach podziw Różewicza dla dramatu bez „drama”-działania, bez wyrazistej, na siłę uatrakcyjnianej i zagęszczanej intrygi. Ale jest też punkt wyjścia do dalszych rozważań i wniosków dalej idących, na przykład dotyczących tego, co sam Różewicz poddawał próbie na polu *Aktu przerywanego*: pojęcia tak zwanego logicznego rozwoju akcji czy konsekwencji dramatycznej. W *Akcie przerywanym* Różewicz udowadnia, że takie właśnie „dobre krojenie” sztuk w myśl zasady o strzelbie, dodawanie wstecznych uzasadnień, tłumaczenie widzowi wszystkiego jest z istotą dramatu absolutnie sprzeczne. Co więcej, całkowicie fałszywe i prowadzące w swym purystycznym dążeniu do realizmu właśnie do absurdu i niekonsekwencji. Konsekwentny rozwój dramatu to dla Różewicza redukcja, droga, którą w tym samym czasie podążał na przykład – równie wiele Czechowowi zawdzięczający – Samuel Beckett.

Grzegorz Niziołek, pisząc o milczeniu u Różewicza, zauważa: „Wizja rozpadu społecznych, dramatycznych (a więc i językowych) struktur nieuchronnie prowadzi do milczenia”²⁶. Milczenia, które miało doprowadzić Różewicza do sztuk całkowicie pozbawionych słowa (projekt dramatu o Łukasimskim). Różewicz pisze:

Jakże często między słowami wypowiedzianymi przez „bohaterów” jego [Czechowa] sztuk znajduje się zwrot: „chwila milczenia”. I jak wiele u niego te „chwile milczenia” ważą. Dla mnie prawie tyle, co wszystkie słowa w dramacie wypowiedziane. Chwile ciszy między słowami, między zdarzeniami... budują często i posuwają „akcję” dramatu. Ważne jest to, czym są wypełnione te „chwile milczenia”, czym są wypełnione przez „bohaterów” jego sztuk, przez autora i przez widzów-słuchaczy²⁷.

Swoje rozważania o milczeniu w dramatach Antoniego Czechowa kończy Różewicz myślą, która jak klamra spina dwie epoki w dziejach powszechnych oraz w dziejach literatury i teatru. Mimo gorzkich konstatacji na temat obydwu epok pojawia się pozytywny program nadawania znaczeń. Program, pod którym podpisać mógłby się nie tylko sam autor *Kartoteki*, lecz także – z pozoru tak od niego różny – Sławomir Mrozek:

Przeszło sto lat minęło od jego urodzin. Chwile milczenia były wypełnione życiem i oczekiwaniami jego pokolenia. Chwile milczenia w naszych sztukach, w naszych dramatach, są i muszą być wypełniane innymi myślami, innymi przeżyciami, inną pamięcią, innym zwątpieniem i inną nadzieją. Chwile milczenia w moich sztukach są wypełnione myślami anonimowego mieszkańca wielkiego miasta, anonima żyjącego w metropolii, anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem i ciągle rosnącym polis²⁸.

²⁵ Ibidem.

²⁶ G. Niziołek, *Ciało i słowo*, Kraków 2004, s. 118.

²⁷ T. Różewicz, *Przyrost...*, s. 429.

²⁸ Ibidem.